

Aula abierta

La pieza del mes en la web

En la página web de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro se puede consultar el comentario histórico-artístico dedicado a una de las piezas de colecciones públicas y privadas, que conforman nuestro acervo cultural. Con periodicidad mensual, se analizan obras seleccionadas tanto inéditas, como otras ya conocidas, sobre las que se aporten novedades para su conocimiento. También se pondrá especial interés en la presentación y difusión de objetos pertenecientes a las denominadas artes suntuarias que, por haberse considerado como “menores”, no han merecido la atención que debieran.

Con esta iniciativa la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro desea contribuir al conocimiento actualizado de otras tantas obras, con la intención de que sean valoradas de un modo interdisciplinar que abarque aspectos históricos, artísticos e iconográficos y los derivados del uso y función de las diferentes obras.

ENERO 2007

La Clave de la Anunciación del refectorio: una pista para fechar la escultura del claustro de Pamplona

D^a. Santiago Hidalgo Sánchez



Clave de la Anunciación
en el refectorio de la
catedral de Pamplona.

El refectorio es sin duda la dependencia medieval más espectacular de las conservadas en el conjunto claustral de la catedral de Pamplona, que por su parte es uno de los más completos de Europa. A su magnificencia contribuyen las claves, que presentan un programa heráldico en relación con el reino de Navarra. En palabras de los autores de *Emblemas Heráldicos en el Arte Medieval Navarro*: "El refectorio de la seo pamplonesa, con sus treinta y una claves con decoración heráldica, es el más antiguo de los grandes armoriales monumentales de España y uno de los conjuntos más interesantes de la heráldica medieval de nuestra península". Además de esas treinta y una claves heráldicas, encontramos otras diez con motivos vegetales y cuatro con temas religiosos.

Pese al profundo estudio que se ha llevado a cabo sobre las claves heráldicas, y al que probablemente poco más haya que añadir, hay un dato en relación con una de las claves de temática religiosa que hasta ahora había pasado desapercibido para los autores que se habían ocupado del refectorio, y que nos lleva a proponer la necesidad de una revisión de la cronología atribuida a una gran parte de la escultura del claustro.

Jambas de la Puerta Preciosa, Ángel y Virgen de la Anunciación.



Se trata de las similitudes entre dicha clave, la de la Anunciación, y las estatuas representando el mismo tema en las jambas de la puerta Preciosa.

Si comparamos ambas piezas, salta a la vista que las posturas y los plegados de las figuras son idénticos. Los mantos de la Virgen y el Ángel presentan las mismas formas tanto en las figuras de la clave como en las esculturas de las jambas. En ambos casos los pliegues son plásticos, tubulares y con remates helicoidales, e incluso las alas del Ángel son también iguales en su formulación. Hay dos únicas diferencias. Por un lado, la ausencia en el broche del Ángel de la clave del motivo decorativo que sí aparece en el de la Preciosa. Pero esto puede ser atribuido a que, dada la altura de la clave, sería casi imposible ver tan pequeño detalle, y por tanto no "merecía la pena" esculpirlo. Por otro lado, los pocos restos de cabellos que se conservan en la figura de la Virgen de la clave son iguales a los del resto de claves del refectorio –peinados con bucles helicoidales y simétricos– y no tienen nada que ver con los de la Virgen de la Preciosa.

A pesar de ello, las similitudes son tales que hace falta admitir que uno de los dos elementos ha copiado al otro, o incluso se puede pensar en un mismo escultor. El problema a la hora de aceptar esta teoría es que el refectorio tiene una fecha segura de terminación, 1335, según la inscripción de la pintura mural que se encontraba en su testero. La decoración de la bóveda hubo de realizarse entre 1328, dada la presencia del escudo de la casa de Evreux, entronizada en Navarra desde esa fecha, y 1335. Sin embargo, la escultura de la puerta Preciosa, para la cual no disponemos de ningún documento ni dato preciso como en el caso del refectorio, ha sido fechada por el último autor que ha

escrito sobre ella –Martínez Álava– hacia 1350-1360, durante los últimos años del episcopado de Barbazán o después ya de su muerte. Así pues, si aceptamos esta cronología propuesta para la puerta Preciosa, al menos 15 años separarían la realización de ambas obras.

En el caso de que una obra sea modelo para la otra, parece más probable que la obra original sea la de las jambas, porque la clave de bóveda es una obra menor, situada en un lugar de difícil acceso. Se podría argumentar que quizás las estatuas de las jambas se realizaron años antes de su colocación, con lo cual pudieron ser realizadas al mismo tiempo, o servir de modelo para la clave del refectorio. Sin embargo, parece poco probable, ya que estas estatuas comparten características formales con las esculturas del tímpano, y serían por tanto realizadas en el mismo momento.

Por todo lo anterior, creemos que las similitudes entre la clave de la Anunciación y las estatuas de las jambas de la Preciosa nos dan una pista para decantarnos por una cronología más temprana de esta última. De este modo, nuestra opinión coincide con la de autores como Gardelles, que fechaba la puerta Preciosa, por sus similitudes con Burdeos, hacia 1330, o como Uranga e Íñiguez, que la consideraban contemporánea a la puerta del Amparo, la cual fechaban también hacia 1330.

FEBRERO 2007

**Empresa de la Real Sociedad Tudelana
de los Deseos del Bien Público
(Mateo González, 1779)
D. Pablo Guijarro Salvador**

Las Sociedades Económicas de Amigos del País constituyeron uno de los principales cauces de penetración y difusión de la Ilustración en España. La idea tuvo su origen en la famosa Sociedad Bascongada, impulsada por el conde de Peñaflorida, autorizada en 1765. Su éxito fue tal que Campomanes en su *Discurso sobre el fomento de la industria popular* (1774) propuso la creación de instituciones similares para que colaborasen con el gobierno en su programa de reformas. Formadas por las clases cultas y dirigentes locales, su misión fue conocer la situación económica y social de su territorio, fomentar la agricultura y la industria, educar profesionalmente a campesinos y artesanos, atender a los pobres, etc. A partir de 1775, siguiendo el modelo de la creada en Madrid, se fueron fundando numerosas Sociedades por toda la geografía nacional.

Una de estas corporaciones ilustradas se creó en Tudela en 1778, con el nombre de Real Sociedad Tudelana de los Deseos del Bien Público. Esta es la fecha de su aprobación oficial, puesto que, en realidad, desde 1773 una decena de tudelanos venía reuniéndose en unas tertulias, denominadas *conversaciones*, en torno a la figura de Francisco Magallón, V marqués de San Adrián. A estas tertulias también acudiría en calidad de “alumno” el famoso marqués de San Adrián retratado años más tarde por Goya. A la Sociedad Económica se fueron incorporando los principales personajes de la Tudela del momento, incluidos los obispos de la nueva diócesis. En su seno se desarrollaron numerosas actividades, la mayoría de tipo teórico. Entre lo más destacado, la construcción y establecimiento de la Real Casa de Misericordia, labor que le fue encomendada por su fundadora, María Huarte. A pesar de la paulatina decadencia en la que entró a los pocos años, la Sociedad consiguió recuperarse y vivió una etapa de esplendor durante el siglo XIX, logrando sobrevivir hasta el precario estado actual.

Todas las Sociedades de Amigos del País tienen en sus estatutos un epígrafe dedicado a la empresa, formada por una imagen simbólica a la que acompaña un mote o lema que resume el sentido de la composición. En la de Tudela, el título IX de sus estatutos dice lo siguiente:

“Se ha elegido para empresa de la Sociedad una medalla en que se represente la felicidad, bajo la forma de una venerable matrona en pie, con el caduceo en la mano diestra, y en la siniestra la cornucopia, símbolo de la abundancia, con una inscripción en



Grabado de la portada de "Historia y estatutos de la Sociedad Tudelana de los Deseos del Bien Público" (1778).

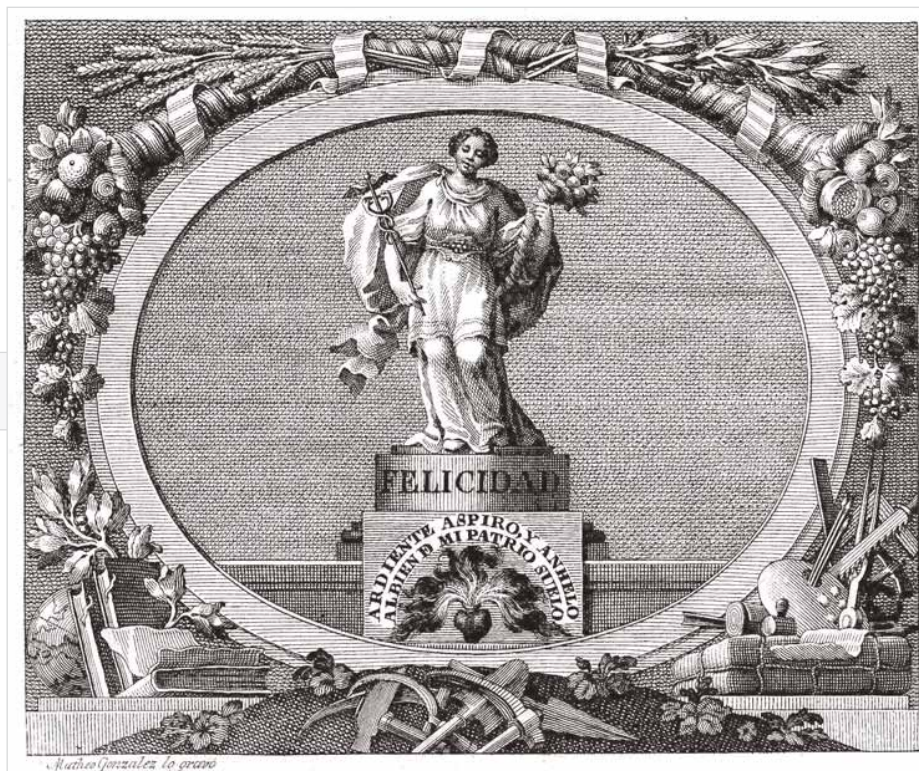
la basa o pedestal de esta figura, que diga: Felicidad. Pondrase debajo un corazón, exhando vivas apacibles llamas con esta letra:

*Ardiente aspiro, y anheló
al bien de mi patrio suelo.*

Alude a que el principal conato de la Sociedad se encamina a desterrar el ocio, beneficiar los campos y promover la industria, madre de la abundancia, íntimamente unida con la felicidad”.

Siguiendo estas instrucciones se realizó un primer diseño que aparece grabado en la *Historia y Estatutos* de la Sociedad, publicados en Pamplona en 1778 (fig. 1). Su autor es desconocido, aunque bien pudo ser algún platero local, la clase de artífice que asumirá este tipo de encargos hasta que se desarrolle el arte del grabado en la Academia. Claramente inspirada en la alegoría de la felicidad de Ripa, una hierática y casi frontal matrona, vestida de blanco, sostiene en su mano izquierda la cornucopia y en la diestra el caduceo, símbolo la primera de abundancia y riquezas, y el segundo de paz, virtud y

Grabado de Mateo González (1779).



sabiduría. Pisa un mínimo pedestal en el que se inscribe la palabra *felicidad*. La figura queda enmarcada por un doble óvalo, el exterior a modo de corona de laurel, y el interior con el corazón llameante exhalando el lema de la Sociedad. En la parte inferior, rudimentariamente compuestos, un olivo, una viña y lo que podrían ser unas espigas. Todo el diseño se remata al exterior con una decoración de rocalla.

La baja calidad de este primer diseño causó una mala impresión a los socios: “a todos ha desagradado la lámina y para la otra impresión creo se mudará de artífice”, afirmaba uno de ellos. Aparecía nada menos que en la portada de la primera publicación de la nueva Sociedad, que se estaba remitiendo a aquellos destacados personajes que se quería engrosaran la lista de miembros. En consecuencia, encargaron un nuevo diseño al grabador Mateo González. Figura indiscutible del grabado zaragozano del momento, ya tenía experiencia en este tipo de composiciones emblemáticas, puesto que había realizado la empresa de la Real Sociedad Económica Aragonesa (1777). Para la ciudad de Tudela haría años más tarde una lámina con Santa Ana en su baldaquino.

En esta segunda versión (fig. 2), la matrona adopta una postura más movida, con su atuendo trasluciendo la anatomía y el manto agitado. Porta con naturalidad la cornucopia y el caduceo, y se sitúa sobre un doble pedestal, uno con la palabra *felicidad* y otro

con el corazón llameante y el lema de la Sociedad. Todo ello aparece enmarcado por un óvalo liso, que en su parte superior sostiene una orla decorativa formada por cornucopias, espigas de trigo, ramas de olivo y racimos de uva, referencia a las riquezas del campo tudelano, que serán objeto de los trabajos de los Amigos del País. En la parte inferior izquierda, unos libros recordarían su labor intelectual y el globo terráqueo aludiría a la totalidad y la universalidad del saber y del conocimiento. Los instrumentos dispuestos en la parte inferior derecha simbolizan la industria y el comercio que la Sociedad se encargará de fomentar: la sierra y el mazo del artesano, y el fardo los intercambios comerciales. Además, una paleta y pinceles, y la escuadra y el compás aluden a las clases de pintura y dibujo que muchas Sociedades pusieron en marcha para educar a la clase trabajadora. Sin embargo, la Tudelana no creará su escuela de dibujo hasta bien avanzado el siglo XIX. Finalmente, en primer plano, en la parte inferior, están dispuestos una serie de aperos de labranza sobre un pequeño montículo, algo para lo que Mateo González se inspiró en el emblema que había realizado para la Sociedad Aragonesa.

Con su empresa la Sociedad Tudelana quiso representar las intenciones de progreso, felicidad y servicio al bien público que guiaron su trabajo. Son los mismos objetivos que se plantearon las numerosas Sociedades Económicas que se crearon por toda la geografía española, de ahí que el lema y algunos de los símbolos se repitan en las empresas de muchas de ellas. Éste de Mateo González para la de Tudela aparecerá en la contraportada de las *Memorias* de la Sociedad, publicadas en 1787, obra en la que sus socios dieron a conocer sus primeros años de actividad.

MARZO 2007

Relicarios de Azpilkueta

D. Ignacio Miguéliz Valcarlos

Conjunto de cuatro relicarios labrados en chapa de plata en su color y dorada sobre alma de madera. Presentan una base mixtilínea triangular, sobre un zócalo moldurado se asientan dos patas en forma de voluta vegetal que enmarcan en el centro un gran espejo oval de perfil mixtilíneo, de líneas curvas en la parte inferior y rectas en la superior, enmarcado por ces y rocallas sinuosas, en un rico juego de curvas y contracurvas, que en la parte inferior, y a modo de faldón colgante de la base, se continúa con otro motivo mixtilíneo enmarcados por ces y elementos vegetales. En la parte superior de la base, y como elemento de transición al astil, se sitúan dos volutas formadas por ces y rocallas, similares a las que forman la parte inferior de la base y a las que enmarcan el espejo central de la misma. Astil mixtilíneo de contorno quebrado y sinuoso, cuyo perfil recuerda a los volúmenes periformes invertidos habituales en los nudos de las piezas de astil en la platería de este momento, y que da paso al ostensorio, con viril ovalado de perfil moldurado, enmarcado por una rica gloria de contorno quebrado, de gran movimiento, compuesto por ces, elementos vegetales y rocallas, todo ello rematado por una cruz vegetal. La pieza presenta un eje central con un recorrido vertical que divide la obra en dos mitades simétricas.

Los cuatro relicarios se revisten de una rica decoración, que rompe la estructura arquitectónica de los mismos, con movimientos quebrados y sinuosos, en un rico juego de curvas y contracurvas, que se articula por medio de ces, compuestas por cintas planas de diferentes volúmenes, elementos vegetales y rocallas, que recubren por completo el perfil de las piezas, así como enmarcan diferentes motivos en la base, nudo y ostensorio. Todo ello se completa mediante un bello efecto cromático al conjugar la plata en su color, para los elementos decorativos y las líneas estructurales de las piezas, y la plata dorada en que están realizados los fondos lisos de los cuatro relicarios, constituyendo enmarcamientos geométricos mixtilíneos sobre los que se recortan los elementos ornamentales.

Responden a la tipología de relicarios múltiples, ya que en el interior de los viriles se conservan las reliquias de varios santos, así en el primero de ellos se encuentran las reliquias de San Francisco Javier, San Ignacio de Loyola y San Luis Gonzaga, en el segundo las de San Martín de Tours, San Andrés Apóstol y San Esteban protomártir, en el tercero el Lignum Crucis, Santa María Magdalena y Santa Bárbara, y por último en el cuarto se conservan las reliquias de San José, del Velo de la Virgen María y de San Joaquín. No es de extrañar la existencia de las reliquias de los tres santos jesuitas, en especial la de San Francisco Javier, ya que la madre de dicho santo, doña María Azpilkueta era natural de este pueblo.



Arriba:
Relicarios de
Azpilkueta.

Abajo:
Caja.

Estas cuatro obras llegaron a la parroquia de Azpilkueta en el tercer cuarto del siglo XVIII, momento en que ocupaba la rectoría de dicha iglesia don Esteban Yáñez, natural de Muruarte de Reta y oriundo de Labiano, rector adjunto de 1758 hasta 1776, momento en que pasa a disponer de ella de pleno derecho hasta 1791, fecha en que le sustituyó Pedro Felipe de Córdoba, natural de Azpilkueta.

Ninguno de estos cuatro relicarios tienen estampados punzones de localidad o de artífice, aunque siguen modelos elaborados en Roma a lo largo del setecientos, que se imitaron en varios centros peninsulares, como Zaragoza o Córdoba, y de las que existen obras similares en diferentes iglesias hispanas. Aunque resultan piezas de gran vistosidad, su elaboración no resulta costosa, al tratarse de obras ejecutadas en chapa de plata sobre alma de madera, ya que en gran medida fueron creadas para la venta e importación a personas llegadas a Roma, bien en peregrinación bien por cuestiones oficiales, que las adquirirían para regalar a sus parroquias de origen, lo que hizo que la demanda y exportación de reliquias fuese muy numerosa.

En el siglo XVI la devoción por las reliquias vivió un importante auge, motivado en parte por la negación que de las mismas y de los santos hacían los protestantes. Debido a ello en la sesión XXV del Concilio de Trento se estableció que debían ser venerados *“los sagrados cuerpos de los santos y mártires y de los otros que viven con Cristo ... de suerte que a los que afirman que a las reliquias de los santos no se les debe veneración y honor ... deben absolutamente ser condenados”*. Este hecho se vio también favorecido por el redescubrimiento en 1578 de las catacumbas romanas, mientras que en España la devoción que por las reliquias experimentaron los reyes de la casa de Austria, las ordenes religiosas, en especial los jesuitas, y a imitación suya la sociedad en general, motivó



que los templos españoles reuniesen unos nutridos relicarios, sobre todo a partir de Felipe II, que reunió una gran colección en El Escorial, compitiendo entre ellos por la adquisición de reliquias, en especial de aquellos santos más populares o vinculados de alguna forma con la iglesia que las iba a guardar. Posteriormente y tras la puesta en vigor nuevamente de las catacumbas en Roma en la primera mitad del siglo XVIII, y la masiva aportación de restos de los que se consideraron como primeros mártires cristianos que esto supuso, el culto a las reliquias va a experimentar un nuevo auge, de lo cual van a ser testigos estos relicarios enviados a la parroquia de Azpilkueta. El regalo o donación de estas reliquias puede ponerse en relación con los efectuados por otros personajes como pueden ser el de don Pascual Beltrán de Gayarre, arcediano de la Cámara de la Catedral de Pamplona, que en 1729 mandó a dicho templo los cuerpos momificados de Santa Columba, Santa Deodata, San Inocencio y San Fidel; o los relicarios de filigrana de plata, también conteniendo varias reliquias en sus tecas, como en el caso de los de Azpilkueta, enviados a su parroquia nativa de Lazcano en 1743 por don Ambrosio de Albisu, canónigo de la catedral pamplonesa y prior del monasterio de Nuestra Señora de Velate.

ABRIL 2007

Jeant Laurent,
“Lavanderas de Córdoba”, 1863-72
D^a. Asunción Domeño Martínez de Morentin



Jeant Laurent,
“Lavanderas de
Córdoba”, 1863-72.
Papel a la albúmina a
partir de negativo de
colodión húmedo
(53'2 x 37'5 cm).
Fondo fotográfico Universidad
de Navarra (ref. 002012).

El francés Jean Laurent y Minier (Garchizy 1816 - Madrid 1886) llega a España a comienzos de los años 40, pero no será hasta la década siguiente cuando se dedique al oficio de fotógrafo, llegando a fundar un próspero negocio de explotación comercial en el que contaba con un buen número de colaboradores. España es, en la décadas centrales del siglo XIX, una referencia de moda para aquellos extranjeros que buscaban un destino exótico, por su cultura, sus monumentos, sus tipos populares, su pasado histórico-legendario... Hasta aquí se acercaron escritores, pintores, grabadores y, también, fotógrafos en busca de motivos de inspiración que se adecuaran a su mentalidad romántica, siendo Andalucía su destino predilecto. Precisamente en Andalucía, el género costumbrista había adquirido desde la primera mitad de la centuria un importante arraigo en la pintura, con autores como José Domínguez Bécquer o Manuel Cabral y Aguado Berjerano, que van a ofrecer una visión castiza y estereotipada de estos temas populares, de acuerdo con el gusto de la época.

En la segunda mitad del siglo XIX, la visión tópica del costumbrismo va a experimentar una evolución hacia fórmulas más depuradas y realistas y ya no sólo interesan

los tipos andaluces sino de muchas otras regiones españolas. Estos personajes populares aparecen representados en el contexto que les es propio, en su entorno natural, y frecuentemente, aparecen realizando sus faenas cotidianas. Los artistas –caso de Valeriano Domínguez Bécquer– se convierten, así, en testigos de su tiempo conscientes de que el costumbrismo es una realidad cada vez más escasa, cuya existencia se encuentra amenazada por un irrefrenable proceso de modernización.

En este contexto, Jean Laurent no se muestra ajeno al sentir que domina la escena del siglo XIX, como tampoco lo habían sido anteriormente otros fotógrafos como Charles Clifford o R.P. Napper. Entre los repertorios de fotografías de Laurent, abordados con un sentido marcadamente comercial donde tienen cabida los monumentos, las reproducciones de obras artísticas, vistas de ciudades, retratos de personajes famosos..., se encuentra también la serie de tipos populares realizados *d'après nature*, o, lo que es lo mismo, tomados directamente del natural. La serie constituye un amplio muestrario de personajes de diferentes provincias españolas –de Andalucía, pero también de Valencia, Murcia o Toledo– vestidos con su indumentaria tradicional, insertados en el ambiente que les propio.

Laurent trabaja a partir de negativos de colodión húmedo, un procedimiento que reduce considerablemente los tiempos de exposición, con lo que sus modelos pueden posar de manera más ventajosa, aunque todavía deban permanecer inmóviles frente al objetivo. El fotógrafo escoge cuidadosamente la puesta en escena, con el objeto de dotar a sus imágenes de una sólida narrativa que complete su significado, lo que convierte a estas fotografías en auténticos *tableaux vivants*. En *Las lavanderas de Córdoba*, no se muestra a dos tipos femeninos posando simplemente ante la cámara, sino que, tanto el desarrollo de su actividad cotidiana, como el entorno en el que ha sido realizada la toma le añaden una significación formal y de contenido, que es la de recrear un ambiente. Laurent escoge un encuadre amplio a través del cual percibimos un paisaje de troncos, que con sus formas entrelazadas y sus perfiles desvaídos sirven para resaltar las dos figuras protagonistas de la escena. En primer término, el asca del lavadero, con su manto liso de agua de suaves reflejos. Las lavanderas se sitúan, en el plano intermedio, adoptando distintas posiciones lo que permite al fotógrafo dotar a la composición de un mayor sentido del movimiento y, al mismo tiempo, ofrecer una perspectiva más variada de la indumentaria.

Laurent reunió un amplio repertorio de tipos populares y castizos, de aguadores, gitanos, campesinos, pastores o pescadores, retratados en la campiña, la playa o las humildes calles de pueblos y ciudades, en los que las figuras se fusionan con el entorno o bien adquieren el protagonismo principal. No cabe duda que estas imágenes contribuyeron, por un lado a la definición de este género en el terreno de la fotografía decimonónica –que tendrá destacados continuadores en el siglo siguiente–, y por otro a la evolución de este grupo temático en la pintura, ya que la fotografía se va a convertir, no sólo en un auxiliar del artista, sino en un verdadero referente del lenguaje estético y de las fórmulas plásticas.

MAYO 2007

Cuadro relicarioD^a. Pilar Andueza Unanua

Esta pieza, perteneciente al convento de las Madres Agustinas Recoletas de Pamplona, es un magnífico exponente de la religiosidad, la fe y las devociones que caracterizaron a la sociedad del Antiguo Régimen. Se trata de un cuadro relicario rectangular con marco de madera negra y apliques tallados con decoración vegetal y policromía dorada (40,5 x 35 x 6 cms.). Su interior, sobre seda color salmón, contiene en el centro una pequeña escultura de marfil de San Sebastián, en torno al que, enmarcándolo, se sitúan las *vestigia* de cuatro santos: San Prudencio, San Vital, San Claudio y Santa Margarita. Sus huesos, decorados en sus extremos con pasamanerías, lentejuelas e hilos metálicos, se identifican, como es habitual en este tipo de piezas, merced a las vitelas escritas de puño en letra capital con tinta negra. Este cuadro relicario completa su composición, perfectamente simétrica, con cuatro *Agnus Dei* situados en los ángulos, de los que cabe



Cuadro relicario.
Conjunto.

reseñar su perfecto estado de conservación. Una decoración realizada con técnica y materiales mixtos a base de aljofares, hilos y flores metálicas, pasamanerías, galones y cristales de colores se distribuye profusa y abundantemente, inundando prácticamente todo el fondo, cuyo perímetro queda enmarcado por un galón dorado.

El *Agnus Dei* es un medallón con forma oval ejecutado en cera blanca, en su origen procedente de cirio pascual, mezclada con los santos óleos y agua bendita, que los Papas emitieron en Roma desde la Antigüedad hasta prácticamente el siglo XX. Vacados desde el siglo XVII en moldes de dos caras –anteriormente sólo en una–, en su anverso figura siempre un relieve del Cordero de Dios, bien recostado, bien de pie, con cruz y estardarte sobre el libro de los Siete Sellos. Rodea siempre la imagen una inscripción que reza: *Ecce Agnus Dei qui tolli pecata mundi*, así como el nombre del Papa que lo consagró, acompañado del año en que se hizo, la cronología de su pontificado y su emblema heráldico. Ya en el reverso se sitúa la imagen de un santo o alguna devoción mariana. En el caso que nos ocupa los dos ejemplares de la parte superior muestran su anverso, con el nombre del Papa Clemente VII, en tanto los dos situados en los ángulos inferiores lucen la imagen de la Virgen con el Niño, pues son el reverso.

Su condición de objeto consagrado hizo que los *Agnus Dei* fueran piezas muy apreciadas y codiciadas entre los fieles cristianos dado su carácter protector frente a males que pudieran afectar al alma, al cuerpo o a sus casas. E incluso su valor fue tal que se llegó a su falsificación y comercio ilícito, como lo atestiguan las disposiciones de excomunión promulgadas por varios pontífices.

Por su parte la devoción de los cristianos a los santos y en consecuencia hacia sus reliquias hunde sus raíces en los inicios del Cristianismo. No obstante, el Concilio de Trento y su decreto sobre imágenes y reliquias de santos, emanado como respuesta al repudio que de ellas hacían los protestantes, supuso un fuerte respaldo hacia su invocación y veneración por todo el orbe católico. Las reliquias se convirtieron de este modo en elementos sumamente preciados, por lo que los fieles aspiraban a su posesión y tenencia, situación que se acentuó, más si cabe, merced a la mentalidad maravillosista del Barroco. Por ello a las reliquias que custodiaban parroquias, iglesias, catedrales y conventos, vinieron a sumarse las de uso particular. En unas ocasiones las reliquias eran introducidas en pequeños receptáculos que, dotados con una argolla y decorados de manera diversa y cuidada, permitían llevarlas colgadas, convirtiéndose además en joyas devocionales. Pero a esta tipología se sumaron ejemplares como esta pieza: tableros relicarios que, enmarcados, tenían como destino los oratorios y alcobas de casas particulares y conventos, normalmente de clausura. Tanto con los medallones relicario como con estos cuadros relicario, sus propietarios buscaban, encomendándose al santo respectivo, la protección divina. En este caso el carácter protector de esta pieza resultaría triple gracias a la imagen de San Sebastián, las reliquias de los cuatro santos mencionados y los cuatro *Agnus Dei*.



Cuadro relicario.
Detalle.

Dadas las características de la pieza, este cuadro relicario debió de ser realizado por las propias religiosas del convento que, expertas en el llamado "trabajo de monjas", lo habrían ejecutado dando unidad y realce a las piezas devocionales más sobresalientes del conjunto (escultura de San Sebastián, *vestigia* y *Agnus Dei*). Probablemente estos últimos objetos habrían sido entregados como dádivas por alguno de los numerosísimos benefactores con los que contó este cenobio, entre ellos familias como los Bernedo, Azpíroz, Lizarazu, Ibero, Elordi, Solchaga, Olagüe y otras muchas, algunas de las cuales tuvieron miembros en altos cargos de la Iglesia e incluso en Roma.

Debemos situar la cronología de este cuadro relicario en los inicios del siglo XVIII, tal y como nos indican las características estilísticas del marco, una fecha que viene además sustentada por la cronología de los *Agnus Dei*, que fueron moldeados en el año séptimo del pontificado de Clemente XI (1700-1721), es decir, en 1707.

JUNIO 2007

Dos dibujos de Florentino Andueza Alfaro: fiesta y realismo social

D. Ignacio J. Urricelqui Pachó

Las líneas que siguen desean traer al presente la memoria de un interesante pero poco conocido artista navarro que, por diversas circunstancias, estuvo muy vinculado durante años a Fitero. Las portadas de los programas de fiestas de 1949 y 1952 son testimonio de ello, así como sus dibujos y, por supuesto, el recuerdo de numerosas personas. Hablamos de Florentino Andueza Alfaro.

Nacido en Tafalla en 1899, comenzó a estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en el curso 1923-1924 pensionado por la Diputación de Navarra, permaneciendo matriculado hasta 1926. En la capital tuvo ocasión de intimar con los hermanos Zubiaurre, con quienes le unía, además de la pasión por la pintura, la pérdida de audición desde que contaba con una año de edad. En la academia madrileña destacó por sus aptitudes, obteniendo en 1925 y 1926 el premio en las oposiciones celebradas entre los alumnos más sobresalientes. En septiembre de 1928, finalizada su formación, *Diario de Navarra* informaba que el artista había llegado a Fitero, procedente de Madrid, con la intención de marchar a Francia, Alemania y Bélgica. Se convertía así en uno de los pocos artistas navarros de su generación con un itinerario formativo tan amplio, sólo comparable al de otros artistas más veteranos como Inocencio García Asarta, Javier Ciga o Jesús Basiano.

Expuso en 1920 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y, al parecer, en París (1925, 1926 y 1928), en Bruselas (1930), y en el Palacio de la Prensa de Madrid (1940). En 1930, recibió una bolsa de viaje de 500 pesetas en la sección de escultura de la Exposición Nacional de Bellas Artes. A partir de 1939 ingresó como docente en los Talleres de Arte de Madrid, cargo en el que permaneció hasta su jubilación en 1967. Tafallés de nacimiento e hijo adoptivo de Fitero, vivió a caballo entre esta localidad navarra y Madrid, desarrollando una importante labor de compromiso con la Asociación de Sordomudos, en la que expuso en diferentes ocasiones. Falleció en la capital española el 28 de diciembre de 1988, a los 89 años de edad. Su funeral se celebró el 18 de enero en la iglesia de San Fermín de los Navarros, a las seis y media de la tarde.

Pintor, escultor, dibujante y acuarelista, dotó a sus trabajos de un profundo carácter folclórico y anecdótico, no exento de caricaturización y sentido expresionista y, en ocasiones, de cierto dramatismo y contenido social. La relación con los hermanos Zubiaurre orientó sus preferencias hacia el folclorismo rural, la representación de tipos,



Escena de danza en los alrededores de Fitero.

usos y costumbres del medio rural y, en particular, de la ribera, aunque no deben descuidarse otras influencias como la de José Arrúe, fino dibujante de costumbres vascas, aunque más irónico que el navarro.

Temas como el trabajo, la familia, el esfuerzo cotidiano, o la fiesta son tratados por Andueza en numerosos dibujos de bella factura y gran decorativismo, pensados como caprichos en los que el autor se deleita en el trazo y en el uso del cromatismo a la acuarela. Una de las imágenes que se publica (Fig. 1), relacionada con otras de parecida composición y tratamiento, muestra a un grupo de cinco figuras, tres masculinas y dos femeninas, alternadas sucesivamente, danzando por un prado cogidos de hombros y cinturas, en los que es claro el matiz costumbrista y aún etnicista. El hombre que va a la cabeza toca una flauta –en otros dibujos es la gaita– guiando el baile y lleva una bota de vino al hombro. Los hombres calzan alpargatas blancas y visten pantalón azul, blusa blanca, pañuelo al cuello y cubren su cabeza con una boina. Los pañuelos y las

boinas alternan sus colores, rojo y azul para el primero, azul y rojo para el segundo, en el medio de la composición, y de nuevo rojo y azul para el que cierra la fila. Tanto éste como el anterior llevan además faja roja al cinto, detalle del que carece el primero. Por su parte las dos mujeres también participan de esta alternancia de colores. Ambas visten falda, blusa y llevan pañuelo al cuello. En la primera, segunda de la fila, la falda es azul y la blusa de tonos anaranjados, mientras que en la segunda mujer, cuarta figura en la fila, la falda es anaranjada y la blusa azulada. Mientras, el pañuelo de la primera es rojo y el de la segunda de tonos similares a la falda. Con esta alternancia de colores se consigue un atractivo juego visual y un dinamismo que contribuye al propio de las figuras danzantes. La escena representa un ambiente festivo y amable, enfatizado por la amplia pradera que se desarrolla en torno a ellos, cubierta de flores, así como de un perrillo que corre alegremente a su lado. Al fondo, como referente espacial, Andueza incorpora una recreación de Fitero y sus alrededores, con el cementerio a la izquierda, el humilladero en el centro y, a la derecha, la localidad con el caserío y la silueta inconfundible del monasterio. Los montes y el cielo, de agradable tonalidad, contribuyen a este clima bucólico. El dibujo a plumilla es limpio, sin excesivos matices, muy cercano al lenguaje gráfico que le caracteriza en otros trabajos, mientras que el color a la acuarela se encarga de matizar los contornos y la ambientación del entorno. La escena queda enmarcada por una composición recargada, en rojos y azules de atractiva combinación, con motivos vegetales y figurativos –dos músicos a modo de estípites, uno tocando el txun txun y el otro el tamboril–, y, en la parte superior, una exaltación de la Virgen de la Barda rodeada por cirios encendidos, seis a cada lado. Otros dibujos acuarrelados similares a este insisten en el ambiente festivo y amable, incorporando plácidas vacas pastando en los prados y fuegos artificiales iluminando el cielo fiterano.

No obstante, en ocasiones, la mirada de Andueza se vuelve hacia temas de mayor compromiso social. La vivencia de la guerra civil y la posguerra dejaron en él huella en algunos dibujos en los que más allá de su sabor castizo, incide en la carencia y la necesidad de algunas gentes. Uno de estos dibujos, que presentamos (Fig. 2), representa a una madre de pie, descalza, vestida con larga falda azul, mandil verde y blusa naranja, es decir, colores de fuerte impacto visual. La figura aparece desproporcionada, con largos brazos, amplias manos –una de cuales, la derecha, se extiende solicitando la caridad de las gentes–, cuello alargado y gesto contenido y circunspecto. Con la tremenda mano izquierda agarra la diminuta mano de su hijo, también descalzo, con pantalón de naranja y camisa roja. La simplicidad en el trazo resalta la efectividad visual de la imagen y su matizado dramatismo, en la que se advierte la huella de maestros españoles del XX, como Julio González, Pablo Ruiz Picasso, Rafael Zabaleta y aún de Francis Bartolozzi y sus notables dibujos de la guerra civil.

Podrían describirse muchos otros dibujos, como la serie que dedica al juego del remonte, todos ellos de similar factura a estos que comentamos y que muestran una



Madre e hijo.

producción prolífica. En septiembre de 2006 se expusieron algunas de sus obras en el Patio de Gigantes del Ayuntamiento de Pamplona, en una muestra organizada por la Asociación de Personas Sordomudas de Navarra. Con todo, debemos conformarnos con lo dicho, a la espera de un estudio más detenido que alumbre la oscura figura de este interesante autor, digno de ingresar en la nómina de artistas navarros.

JULIO 2007

Grabado de San Miguel Excelsis

D^a. Naiara Ardanaz Iñarga

La devoción a San Miguel Arcángel, bajo la advocación del ángel de Aralar, gozó en su santuario, desde la Edad Media, de la predilección y protección de los reyes y nobles. Sin embargo, ésta pareció languidecer en los siglos de la Edad Moderna. Fue a partir de 1750 cuando D. Juan Lorenzo de Irigoyen y Dutari, prior de Velate, dignidad de la catedral de Pamplona, actuó como apoderado del marqués de Viana, Caballero profeso del Orden de Santiago del Consejo de su Majestad, su Secretario Agente y Prior General en la Corte de Roma, que estaba casado con María Josefa González Cosío. Dicho marqués era padre, tutor y curador de Troyano Norberto de Viana y Eguíluz, chantre y abad de San Miguel de Excelsis y patrono del santuario. D. Juan Lorenzo de Irigoyen prácticamente intervino como patrono, haciéndose por iniciativa suya cuatro obras importantes: la construcción del camino del santuario, el arreglo de la cruz relicario de San Miguel, la limpieza y restauración del retablo de esmalte y la composición de la historia de San Miguel.

Esta última, labor encomendada al padre capuchino Tomás de Burgui, fue la más costosa de todas. Debido a la escasez de medios de financiación del prior, su publicación se retrasó once años, hasta que, siendo obispo de Pamplona, recurrió al mecenazgo del chantre Troyano Norberto de Viana y Eguíluz, entonces marqués de Viana y abad de San Miguel de Excelsis. Al comienzo de esta obra, en el tomo primero, encontramos el presente grabado de la aparición del Arcángel San Miguel en el monte Aralar. Éste no fue realizado para esta edición, sino que se reaprovechó uno anterior, encargado por el marqués de Viana, José Antonio de Viana y Eguíluz, que residió en Roma como agente de Su Majestad y atribuyó al arcángel San Miguel el nacimiento de su hijo, Troyano Norberto, siguiendo el consejo de encomendarse al arcángel para tener descendencia, dado por un sacerdote navarro residente en la misma ciudad.

Asimismo, esta devoción por el santo ángel le llevó a obtener del Papa una de las dignidades de la catedral de Pamplona, y la dispensal correspondiente, por tener su hijo en el momento de la concesión tan sólo once años, circunstancia que escandalizó al cabildo pamplonés por violentar sus privilegios y las normas establecidas por el Concilio de Trento. La dignidad obtenida por el marqués no fue una cualquiera, sino la de la Chantría, a la que le correspondía el abadiado del Santuario de San Miguel de Excelsis de Aralar. Es entonces cuando entró en juego la persona de don Juan Lorenzo de Irigoyen, que había residido en la corte romana hasta hacía bien poco y tomó parte en las trámites de toma de posesión de la dignidad, el 8 de mayo de 1748, y ejerció como poder habiente del menor.



El marqués, en agradecimiento, encargó la lámina a tres artistas hispanos que se estaban perfeccionando en Roma, tal y como aparece en el grabado: “creado por Francisco Preziano, dibujado por Michael Fernández, y grabado en Roma por Michael Sorello en 1749”.

Curiosamente, el grabado recoge la concesión de indulgencias por el Cardenal don Ventura de Córdoba y por el obispo de Pamplona don Juan Lorenzo Irigoyen, es decir en fecha posterior al año 1768, cuando se inició el pontificado de este último. Esto hace pensar en un regrabado de letras.

La estampa se decoró con motivos arquitectónicos clasicistas, a modo de retablo. En el basamento encontramos los escudos del marqués de Viana y su esposa, dejando de manifiesto la identidad del donante oculta con la escueta frase de “la dedica un devoto al arcángel” y sobre esta una cartela en la que se narra la leyenda de don Teodosio de Goñi:

“Verdadero retrato de la milagrosa imagen de S. Miguel de Excelsis venerada en la cumbre del monte Aralar del Reino de Navarra y aparecida allí al noble y arrepentido caballero D. Teodosio de Goñi natural del mismo Reino año de DCCVIV en que haciendo penitencia con una argolla y cadena de hierro, por mandado del Papa, y viéndose acometido de un Dragón espantoso implorando el auxilio del ARCANGEL S. MIGUEL experimentó luego su protección favoreciéndole el cielo con su imagen milagrosa, quedando sepultado el Dragón rotas las cadenas y perdonadas sus culpas”.

Sobre el basamento se sitúan dos pilastras lisas decoradas únicamente con dos cartelas ovales, pendientes de unos lazos, acompañadas por unas palmas y filacterias donde se recoge el contenido de la escena que se reproduce en la cartela. En el de la izquierda la aparición al ermitaño a don Teodosio anunciándole la supuesta infidelidad de su esposa y en el de la derecha el encuentro de don Teodosio con su esposa tras haber asesinado a su padres, escena que aparece recogida en otra cartela más compleja en el remate concluida con una venera y de donde salen dos guirnaldas de flores y frutas a los lados acompañados por la presencia de dos pequeños ángeles que portan los atributos del arcángel: la espada flamígera de soldado y la balanza de la psicostasis o del pesaje de las almas.

En la parte central del grabado encuadrado en un marco con orejetas, motivo decorativo propio del XVIII, observamos al arcángel San Miguel, sin alancear o amenazar con una espada al dragón, como era habitual, sino siguiendo la rara iconografía de la imagen del ángel de Aralar sosteniendo sobre su cabeza la cruz con unos volados ropajes. A sus pies, se encuentran el dragón y Teodosio arrodillado vestido de penitente y con las cadenas rotas en el suelo.





Algunos investigadores han interpretado esta escena en el contexto de la rebelión y expulsión de los ángeles caídos por parte de San Miguel príncipe de las milicias celestiales, por el signo de poner la cruz sobre la cabeza como gesto que era, en la Edad Media, de acatamiento, en este caso de la Encarnación y muerte de Jesucristo.

La iconografía de San Miguel de Aralar se difundió y está presente tanto en lugares cercanos como las parroquias de Iturmendi o Huarte Araquil, o relacionadas con la leyenda como Goñi. Así mismo la historia fue plasmada parcial o totalmente en tablas como las conservadas en el Museo de Navarra u otras, en las que el pintor, probablemente Andrés de Mata, que también trabajó en alguna de las citadas parroquias, se inspiró en los grabados recogidos en el libro de San Miguel de Excelsis antes mencionado, realizados por el pintor Pedro de Rada, el tallista Silvestre de Soria y el grabador Manuel de Beramendi, junto con dos grabados de algunos grabados por el madrileño Juan Antonio Salvador Carmona, el mejor grabador español del momento, siendo el medio por el que se realizó la difusión y perduración de la devoción fuera del territorio del reino de Navarra.

Copia anónima de la
Madonna di Trapani.
Museo de Navarra.
Foto: Larrión y Pimoulier.



AGOSTO 2007

Virgen de Trapani: pervivencia de un modelo gótico

D^a. Santiago Hidalgo Sánchez

Esta bella imagen de la Virgen con el Niño, que se conserva actualmente en el Museo de Navarra, procede del convento del Sancti Spiritus de Puente la Reina, donde se guardaba hasta su adquisición en la década de 1920 por la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra. Se trata de una escultura en alabastro, que conserva aún la policromía en oro de los vestidos y restos de color en los rostros y los cabellos. Su tamaño es de 45 cm., de los cuales 11 corresponden al pedestal, si bien hemos de suponer que su altura se vería incrementada por la corona de la Virgen, hoy en día desaparecida, al igual que la del Niño. La figura de María sostiene sobre el brazo izquierdo al Niño y deja entrever una sonrisa, en tanto que el Niño, completamente de perfil al espectador, dirige su mirada a la Madre y su manita al pecho de la misma. Pese a que la mano derecha de la Virgen se ha perdido, podemos suponer, por comparación con otros ejemplos que luego presentaremos, que con ella acariciaría la izquierda de Jesús.

Como ya señaló Julia Ara Gil, esta estatua es una copia de la célebre *Madonna di Trapani*. Esta imagen, que se venera en la iglesia carmelita de *l'Annunziata* de la ciudad siciliana que le da nombre, ha constituido un tema ampliamente debatido por la historiografía del arte, sobre todo en lo que se refiere a su autor. Diversas autorías se han propuesto, siendo quizás la más extendida la atribución a Nino Pisano, o a algún seguidor suyo, en una fecha en torno a 1350. Esta teoría coincide con una inscripción que, según un autor del siglo XVI, se podía leer en el manto de la Virgen, que fechaba la imagen en 1352 e indicaba que había sido realizada por encargo de un sacerdote de Endithet, ciudad de Chipre.

Nuestra pieza es un ejemplo más de la amplia difusión que ha tenido esta iconografía. Impulsado su culto sobre todo por la orden Carmelita –muchas veces las copias de la *Madonna di Trapani* aparecen bajo la advocación de Virgen del Carmen, siendo ambas muy veneradas por los marineros– ya desde el siglo XV el santuario se convierte en lugar de peregrinación. En ese mismo siglo se realizan interpretaciones de la imagen gótica por conocidos autores renacentistas, como Francesco Laurana y Domenico Gagini. A lo largo del siglo XVI y sobre todo en el XVII, el auge de la devoción a la *Madonna di Trapani* propicia una nueva oleada de copias, si bien estas presentan un carácter diferente a las del siglo XV y principios del siglo XVI. La primera diferencia es que durante el siglo XV se realizaron “interpretaciones” de la imagen, con la introducción de atributos, cambios estilísticos, iconográficos, etc.; por el contrario, a partir de finales del XV y a lo largo de los siglos XVI y XVII se realizarán auténticas copias del original, en talleres donde la producción puede calificarse casi de “en serie”. Otra diferencia es que las copias del segundo momento están entre el metro y los 40 cm., por lo que son bastante más pequeñas que la original y sus secuelas de la primera época, que eran de tamaño natural. Este cambio en las dimensiones está relacionado con un cambio de función, ya que las copias del primer momento estaban destinadas a ser figuras de altar, mientras que las segundas eran ejemplares destinados a la devoción en oratorios privados o conventos. Además, en estas últimas se aprecia una disminución de la calidad artística y de los materiales, con el fin de abaratar costes, ya que estas figuras estaban destinadas a la venta y exportación. Como



Pedestal de la copia anónima de la *Madonna di Trapani*. Museo de Navarra.
Foto: Larrión y Pimoulier.

hemos señalado, sabemos que en Trapani y en otros lugares existían numerosos talleres donde se fabricaban estas copias “en serie” de la *Madonna*, llegando a coexistir en un momento de la Edad Moderna unos 40 sólo para piezas de alabastro.

Procedente de uno de estos talleres sicilianos es la imagen que se conserva en el Museo de Navarra. Lo sabemos por el escudo de la ciudad de Trapani que figura en el pedestal, y que anteriormente se había interpretado como el de Puente la Reina. La confusión resulta comprensible, si tenemos en cuenta que la estatua se conservaba en un convento de esta localidad, y que ambos escudos tienen elementos en común. En efecto, el de la villa navarra presenta un puente peraltado, con tres torres almenadas. Igualmente, el de la ciudad siciliana presenta un puente –si bien en este caso recto y con el último arco sin terminar–, cinco torres también almenadas, y encima una hoz, que hace referencia al nombre en griego –*Drépanon* significa hoz– y al origen mítico de esta villa. Todos estos elementos están presentes en el escudo labrado en el pedestal de la imagen conservada en Navarra.

Gracias al escudo podemos también proponer una fecha de realización para esta pieza. Sin aquel, dado que la estatua de la Virgen con el Niño es una copia fiel del modelo trecentista, y que estas se difunden desde el siglo XV, podríamos aceptar la fecha de primera mitad del siglo XVI sugerida por algunos autores. Sin embargo, tal y como ya propuso Ángela Franco, el estilo del escudo nos hace retrasar la fecha de ejecución en un siglo. Estamos por tanto ante una pieza realizada en el siglo XVII, datación que coincide con la de otra copia de la *Madonna di Trapani*, conservada en el convento de las Benitas de Toledo, muy similar a nuestra imagen –los dibujos en oro, el tipo de escudo–, aunque mejor conservada.

Este es sólo un ejemplo de la amplia difusión que las copias de la estatua trecentista tuvieron en nuestro país. Aparecen dispersas por toda nuestra geografía, por la costa y por el interior –si bien es cierto que donde más se encuentran es en la zona mediterránea–, en conventos, oratorios privados e iglesias. A la expansión de su culto, y por ende de su iconografía, no son ajenos ni la situación política –ocupación española de Sicilia–, ni la acción de la orden Carmelita, pero sobre todo la devoción que despiertan la ternura de los gestos y la belleza formal de la imagen, tan cercanas a la sensibilidad popular. Esta difusión, junto con el carácter de piezas “en serie” destinadas a la venta y exportación que tuvieron las obras de los talleres trapanenses, hace difícil establecer cómo llegó la imagen al convento de Sancti Spiritu de Puente la Reina. Podemos suponer –aunque con reservas, ya que no disponemos de ningún dato histórico– que fue donación de un personaje destacado de la localidad –quizás algún miembro de la casa de Sarriá–, como es el caso de otras piezas similares de las cuales se han conservado más datos: la Virgen de la Bona Sort, de Vic, que fue traída desde Génova para el señor de Casa Brossa, el cual la dona a las monjas que hoy en día la custodian; o la imagen bajo la advocación de Nuestra Señora de Trepana, donada al monasterio de la Encarnación de Osuna por la duquesa fundadora.

Copia anónima de la Madonna di Trapani. Monasterio de RR. Benitas de Toledo.
Foto: B. Martínez Caverio.



SEPTIEMBRE 2007

**Portada de la ejecutoria de hidalguía
de los Larramendi - Octavio de Toledo****D. Eduardo Morales Solchaga**

Nos encontramos ante lo que en su día fue el frontispicio de una ejecutoria de hidalguía, un tipo de documento de gran trascendencia durante la Modernidad, si se atiende a la fuerte jerarquización que imperaba en aquellas sociedades. En aquellos farragosos manuscritos quedaba plasmada la antigüedad e hidalguía de los linajes en cuestión, lo que garantizaba a las familias el reconocimiento social de su status y no pocos privilegios respecto al resto de los estamentos. A su innegable valor jurídico hay que sumar un inmenso y rico contenido histórico de gran trascendencia, pues a lo largo de los folios se da cuenta de los orígenes, matrimonios, protocolos, propiedades y mayorazgos de dichas privilegiadas estirpes.

El documento que se presenta, estampado en tafetán amarillo como correspondía a los ejemplares que quedaban en manos de la familia o de gentes muy ligadas a ella, está configurado como un árbol genealógico, sustentado por dos figuras tenantes, presidido por las armas del linaje y coronado por el matrimonio que fusionó ambas dinastías y que obtuvo la carta de hidalguía en la tardía fecha de 1774, cuando el Real Consejo pronunció sentencia favorable, tras casi dos años de pruebas testificales y pesados procedimientos.

El matrimonio en cuestión, conformado por Manuel Bernardo de Larramendi y Joaquina Octavio de Toledo, fue uno de los más pujantes de la villa de Lerín en la segunda mitad del siglo XVIII. Larramendi, a pesar de contar con una formación artesanal en cerería, como se deduce de sus contratos matrimoniales, se mostró como un perfecto comerciante, pues participó de diferentes arriendos de la villa, como el de las carnicerías y regadío, así como también de otros cargos administrativos como el de sustituto patrimonial o el de arrendador del diezmo de las casas excusadas. Además de ello, contó con numerosos viñedos en la zona, lo que le permitió alcanzar una alta producción vitícola e incluso instalar una oficina de aguardiente. En 1796 ejercía como síndico del convento de capuchinos de Lerín, un puesto que quedaba prácticamente reservado para los religiosos, lo que por sí solo da una idea de su talento innato para los negocios. También es preciso recordar que el navarro más insigne de aquel siglo, Juan de Goyeneche, hizo lo propio con la colegial de Roncesvalles.

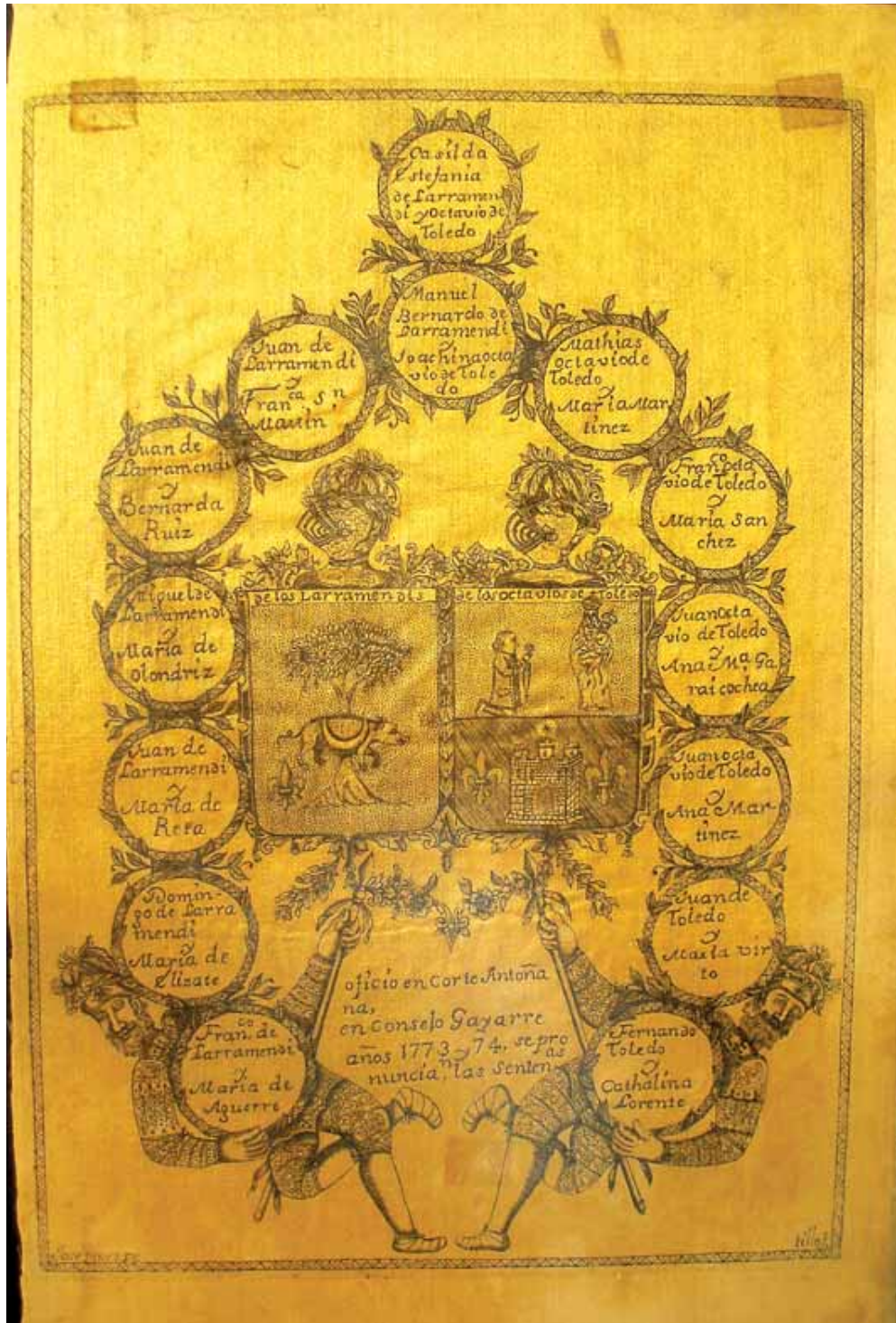
El procedimiento de hidalguía se inició en abril de 1773, cuando el matrimonio colocó con alevosía y nocturnidad sus armas en la casa señorial que poseía en aquella localidad. Según testimonio del notario, que se refrenda con la pervivencia física del

emblema, el recién colocado escudo lucía de este modo: *“He visto y reconocido con el debido cuidado el escudo de armas que modernamente se halla fijado en el frontispicio de la casa en que viven Manuel Bernardo de Larramendi y Joaquina Octavio de Toledo, su mujer, vecinos de esta villa que es propia suya, y sus divisas puestas en los cuarteles, y en el primero se halla un árbol a modo de encino y travesado a su tronco por un jabalí, y hacia las espaldas del lado derecho tiene dicho jabalí una media luna moruna con las puntas por arriba y en el lado izquierdo en el tronco de dicho árbol se halla una flor de lis, y debajo de dicho primero cuartel se halla una descripción que dice: de los Larramendis; y en el segundo cuartel del mismo escudo se halla un bulto de una imagen de Nuestra Señora con el niño en brazos, y debajo otro bulto de hombre que está de rodillas con un rosario en la mano izquierda, mirando a Nuestra Señora, y debajo de aquel una raya que sostiene dicho bulto, y más abajo un castillo, y sobre él una estrella, y a los dos lados del castillo una flor de lis en cada una, y más abajo, a un lado una descripción que dice: de los Octavios de Toledo”*.

La villa levantó proceso contra ellos, pues las leyes del Reino inhibían específicamente el que familias no pertenecientes a linajes de hidalguía colocasen sus armas a la vista pública. En ese momento es cuando el Consejo pidió que acreditasen su supuesta hidalguía, lo que se fue certificando en los meses posteriores. Por parte de Joaquina, se probó que era descendiente de infanzones, localizados en Tarazona y que emigraron a la villa de Lerín en 1601, ramificándose después en otros lugares de interés como Estella, Corella y Fitero. El linaje de su marido, Manuel Bernardo, procedía de Ezpeleta (casa Daguerre) en la Baja Navarra, y se había ramificado a Lerín, tras establecerse en Sangüesa. Con ello consiguieron asentar sus raíces por lo menos hasta la segunda mitad del siglo XV.

Entre las pruebas presentadas para probar la nobleza de los Larramendi - Octavio de Toledo destacaron una sepultura en Ezpeleta, una tabla ubicada en el palacio de Sangüesa y un libro de 1361 donde se encontraban registrados los Octavio de Toledo, propiedad de la cofradía de San Pablo de Tarazona, reservada para infanzones de la Corona de Aragón. El proceso de obtención de la ejecutoria de hidalguía resultó de gran interés, pues en él testificó incluso el Rey de Armas del Reino, y se obtuvieron extractos de las cuentas de Comptos en los que se reflejaba el compromiso de la hidalga familia Larramendi para con el Reino de Navarra.

Volviendo al árbol genealógico grabado, la composición gira en torno al polémico escudo, que todavía se conserva en la casa señorial de la familia en Lerín, y que en la ejecutoria se describe. Por lo que respecta al de los Larramendi, según la lápida de la sepultura anteriormente mencionada (*conservó sus armas públicamente en su sepultura, esculpidas en piedra de sillería, las que existen al presente en la misma que se reducen a un árbol, y atravesado de un jabalí y una media luna con las puntas hacia arriba, y a un lado del pie del árbol una flor de lis y en la orla un letrero que dice: Francois de Larra-*



Portada de la ejecutoria de hidalguía de los Larramendi - Octavio de Toledo. Pamplona, 1774. José Estepillo. Colección particular.

mendi et María de Aguerre), y la tabla de Sangüesa (el padre de mi parte como su abuelo y bisabuelo han conservado las armas que van especificadas pintadas en un cuadro con un letrado que dice: Armas de los Larramendis de Ezpeleta). Respecto a los Octavio de Toledo, se conserva el testimonio de las armas que figuraban en el libro de la cofradía de San Pablo (en dicho libro y su fol. 228, se halla entre otros muchos antiguas casales el de la famita y apellido de Toledo, y en el están grabadas las divisas de armas pertenecientes a esta familia por varonía, dividido en dos cuarteles y en el primer Ntra Sra con su hijo en los brazos, y arrodillada a los pies una persona con un rosario en la mano y en el segundo un castillo con una flor de lis a los dos lados, y sobre dicho castillo una estrella en campo de oro primero y este en campo verde, y a continuación del mismo casal se hallan sentados Martín Díez de Toledo, Fernando de Toledo, Juan de Toledo y Juan Octavio de Toledo).

Por lo que respecta al grabador de la composición, se trata del platero salmantino, José de Espetillo, asentado en Pamplona durante gran parte del siglo XVIII, donde completó su formación en el taller de Antonio Ripando, su tío. Se examinó de maestro platero el 3 de enero de 1727, realizando un azafate con decoración vegetal de estilo barroco. A pesar de que gran parte de su obra no se ha conservado, a juzgar por su larga actividad artística, dio lugar a una brillante dinastía de plateros, ya que sus hijos, Juan Francisco y Tomás Vicente, contaron con obrador propio en la capital navarra. Si su marca de platero respondía a las iniciales ES/PTO, la que plasmaba en calidad de grabador, como queda patente en la composición que se presenta, respondía a la totalidad de su nombre *Joseph Espetillo f.* (ecit).



Retablo mayor
de la parroquia
de Santiago de
Intza (S. XVI).

OCTUBRE 2007

Una pintura de la Virgen del Pilar en el retablo mayor de la parroquia de Santiago de Intza

D^a. María Josefa Tarifa Castilla

El retablo mayor de la parroquia de Santiago de Intza, uno de los seis concejos del Valle de Aratz, situado en las faldas de las Malloak, es una de las obras significativas de la pintura navarra realizada dentro del marco del tercer cuarto del siglo XVI, perteneciente a un pintor del taller de Pamplona. Este bien mueble ha sido recientemente restaurado gracias a la financiación de la Institución Príncipe de Viana, lo que ha hecho posible devolver al retablo parte de su esplendor originario, ennegrecido tras haber sufrido varios repintes en época barroca, recuperando el colorido de las tablas de pintura renacentista mediante su limpieza.

El retablo cuenta entre sus tablas con una pintura dedicada a la Virgen del Pilar. Esta iconografía resulta interesante si tenemos en cuenta que no es muy frecuente dicha advocación mariana en el siglo XVI, y menos fuera de Aragón, ya que el momento en que más se desarrolla la devoción es en el siglo XVII cuando se suceden numerosos hechos milagrosos atribuidos a la Virgen del Pilar, como el famoso milagro de Calanda (1640), siendo nombrada patrona de la ciudad de Zaragoza el 27 de mayo de 1642 y desde 1678 del reino de Aragón.

La pintura, que ocupa la primera tabla de la izquierda del tercer cuerpo del retablo, representa la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y a los convertidos*. El testimonio más antiguo conocido de la relación del milagro de la venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza se conserva escrito en latín al término de una copia de finales del siglo XIII o principios del XIV de los *Moralia in Job* de San Gregorio Magno, códice que se conserva en la biblioteca capitular de La Seo de Zaragoza. Esta narración es la principal y única fuente canónica para establecer la iconografía de esta particular advocación mariana. El relato establece que la Virgen María, portada por ángeles desde Jerusalén antes de su Asunción al cielo, se apareció a Santiago el Mayor y ocho de sus convertidos durante la estancia de éste en Zaragoza para propagar el Evangelio. La venida de la Virgen fue por la noche a las orillas del río Ebro y mientras oraban. Santiago y los convertidos oyeron las voces de dos coros de ángeles y en su centro contemplaron a la madre de Dios sobre un pilar marmóreo. María ordenó al apóstol que en aquel lugar edificase una iglesia y que junto al altar colocara la columna que tenía por asiento. Por ello, a la basílica que allí se levantó en su nombre se le dio la advocación de Santa María del Pilar. La Virgen concluye profetizando los milagros que obrará en aquel lugar y su permanencia y veneración hasta el fin del mundo. Terminada la aparición, Santiago y los convertidos comenzaron la obra de la capilla.

En la tabla del retablo de la parroquial de Intza la imagen mariana erguida y con el niño en sus brazos ocupa la parte superior y central de la escena, colocada sobre una elevada columna de capitel corintio con una cruz en su fuste y rodeada de cuatro ángeles, dos por cada lado, que flotantes en el aire tienen sus alas desplegadas, envolviendo tanto a la Virgen como a las criaturas angélicas un halo de luz anaranjada.

María se encuentra de pie, en ligero contraposto y levemente girada hacia la izquierda, con corona de reina que enmarca un rostro redondeado y de facciones delicadas, como corresponde a una mujer joven, luciendo los cabellos sueltos y rizados sobre los hombros cubiertos por una túnica amarilla y manto azul que envuelve todo su cuerpo. El pintor hizo una reproducción bastante fiel de la imagen gótica de Santa María (c. 1435-1438), titular de la basílica de Nuestra Señora del Pilar, una talla en madera que para M^a Carmen Lacarra es obra del escultor Juan de la Huerta. Pero hemos de hacer notar que la imagen de María no sigue modelos góticos sino que muestra una figura de canon más esbelto y formas delicadas, de acuerdo con la estética renacentista.

La Virgen del retablo navarro sostiene en su brazo izquierdo el cuerpo desnudo de su hijo, ligeramente ladeado, manteniendo entre ambos una relación cariñosa y maternal, ya que el Niño se vuelve hacia su madre cogiéndole el cuello con su mano derecha. Debajo de ella, en torno al fuste de la columna se disponen ocho varones, de rodillas, postrados en tierra, vestidos con túnicas, dirigiendo su mirada hacia la Virgen, en actitudes muy variadas, unos con las manos abiertas, otros con las manos unidas en oración y otros con las manos cruzadas sobre el pecho. Entre estos hombres podemos identificar a



Retablo mayor de la parroquia de Santiago de Intza. Tabla de la Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y a los convertidos (S. XVI).

Santiago apóstol, a la derecha de la Virgen, con el bastón de peregrino entre sus brazos orantes, el sombrero colgando a la espalda cubierta por una capa verde y nimbo de santidad sobre la cabeza. Al fondo se aprecian unos edificios, que se supone pretenden en este caso recrear la ciudad de Zaragoza, lugar en el que la Virgen María portada por ángeles desde Jerusalén antes de su Asunción al cielo se apareció durante la noche a Santiago apóstol y a los conversos junto a los que estaba orando a las orillas del río Ebro. Como en otras tablas de este retablo, hay un predominio en la policromía del verde, rojo y marrón en las vestimentas de los personajes que contrasta con el halo anaranjado y el celaje oscuro del fondo.

Una de las primitivas xilografías que representa la Venida de Nuestra Señora compone el frontispicio del libro *Missa dedicationis apostolice ymo Angelice Basilice Beate Marie Maioris et de Pilari civitatis Cesarauguste regni Aragonum* (1545-1547), en la que quizás se pudo inspirar nuestro pintor. En esta obra, de reducidas dimensiones, la Virgen sostiene al Niño en su lado derecho, y flanqueándola vemos en la zona superior a cuatro ángeles que portan libros y ciriales, y en la zona inferior a Santiago, los varones apostólicos y la familia real en actitud piadosa.

NOVIEMBRE 2007

Casa Indianoetxea en Betelu

D. Javier Azanza López

A partir del siglo XVII, Navarra recibió abundantes remesas monetarias que provenían de aquellos navarros que tiempo atrás se habían visto obligados a buscar un porvenir lejos del lugar que les había visto nacer. En general, todo aquel que lograba aumentar su patrimonio en América, por motivos afectivos volvía sus ojos hacia su tierra natal, regresara o no a ella, y este sentimiento se traducía en el envío de dinero en metálico y piezas de valor; se trataba además de dejar constancia de la nueva posición social y el nivel económico alcanzados.

En muchos casos y movidos por su piedad cristiana, los indianos destinaron parte de sus caudales a instituciones religiosas, de manera que diversos objetos artísticos reca-laron en parroquias, santuarios y capillas, principalmente piezas de plata, alhajas y pintu-ras, procedentes de los talleres americanos más sobresalientes; en otros el envío consistía en dinero en metálico que se concretaba en la construcción o mejora de sus fábricas, e incluso en la fundación de conventos. Igualmente, la familia dejada atrás y la casa solar ocupaban un lugar privilegiado en el recuerdo de los indianos navarros. El dinero remiti-do desde Indias se destinó a redimir las deudas existentes, básicamente censos, y a aumentar el patrimonio familiar por medio de la compra de bienes inmuebles, fincas y ganado o la imposición del dinero en censos, reuniéndose a veces todo ello bajo la funda-ción de un nuevo mayorazgo. El pago de dotes a las mujeres de la familia y del entorno era otra de las finalidades más comunes, y a ello debemos unir destinos de naturaleza más espiritual como las mandas para pobres y obras benéficas, así como la fundación de cape-llanías y aniversarios y otros como las dotaciones de aceite, cera, o incluso becas. No obs-tante, una de las principales inversiones consistió en mejorar la casa nativa e incluso en la construcción de un nuevo edificio, muchos de ellos ciertamente relevantes, que se situaron a la cabeza de los nuevos vínculos. Se generó así en Navarra una importante renovación arquitectónica, fenómeno perfectamente constatado en las tierras bañadas por el Bidasoa, en el Valle del Baztán, y también en la capital Pamplona, al que deben unirse otros puntos de la Navarra Media y del Valle del Ebro. La construcción o remodelación de la casa se convirtió sin duda en el máximo exponente del triunfo alcanzado en Indias.

Casi en el límite con la provincia de Guipúzcoa, se encuentra la localidad de Bete-lu en la que ha quedado testimonio de la prosperidad alcanzada en Indias por Alonso de Ezcurdia, hijo del matrimonio formado por Martín de Ezcurdia y Teresa de Recalde, dueños de la casa Albiasurena. Nada sabemos de su infancia, pues una de las primeras noticias relacionada con nuestro personaje data del mes de julio de 1725, cuando a la



Casa Indianoetxea.
Betelu.

edad aproximada de 20 años se encontraba en Cádiz dispuesto a partir hacia Nueva España en la flota que iba al mando del jefe de escuadra Antonio Serrano. Las razones de tal aventura nos las explica el propio Alonso en las cartas que de su puño y letra se han conservado: había contraído compromiso matrimonial con María Catalina de Orella, hija de Juan de Orella y Magdalena Perugorri y única heredera del palacio de Orella levantado en el lugar de Arriba próximo a Betelu, y necesitaba mejorar su posición económica y social para encontrarse a la altura de su futura familia política.

Desconocemos cuál fue la actividad desempeñada por nuestro indiano en la ciudad de México en la que se estableció, aunque muy probablemente tendría que ver con el mundo del comercio y los negocios, dado que no hay referencia alguna a que ocupara cargo militar o administrativo. Lo que sí es cierto es que su proceso de enriquecimiento se inició al poco de arribar a Indias, pues con la flota que partió de Veracruz a comienzos de junio de 1726 remitía 234 pesos para su madre –viuda ya para aquel entonces– y “una cadena de oro fino muy primorosa que en estos payses le llaman vejuquillo” para su prometida, a quien aseguraba su pronto regreso desde el puerto de Veracruz a Cádiz con un importante caudal que calculaba en 30.000 pesos.

Ésta se produjo en 1730, tal y como se desprende del testimonio de otro indiano en México, don Martín de Iribarren, quien el 26 de marzo de dicho año remitía al abad de su localidad natal de Aldaz la cantidad de 12.612 pesos bajo la custodia de Alonso de Ezcurdia, el cual se embarcaba en su viaje de vuelta a España. Y aunque finalmente no llegó a contraer matrimonio con María Catalina de Orella, sí hubo casa que testimoniara su prosperidad alcanzada al otro lado del Atlántico.

El propio Ezcurdia figura al frente de todo el proceso constructivo, encargando traza y condicionado, contratando a los canteros encargados de su ejecución y supervisando el desarrollo de las obras hasta el momento de su conclusión y tasación. Las condiciones para la construcción del edificio están firmadas en Betelu el 13 de marzo de 1736 por los maes-



Casa Indianoetxea.
Detalle.

tros de fábricas Juan Miguel de Goyeneta y Miguel de Barreneche, que a buen seguro no fueron escogidos al azar por Alonso Ezcurdia, pues se trata de dos de los grandes artífices de la transformación monumental de Pamplona durante este período cuya intervención se documenta igualmente en numerosos puntos de la geografía navarra tanto en obras de naturaleza religiosa como civil. Según el condicionado, la fachada principal debía estar labrada en buena cantería, siguiendo el modelo de la casa propiedad de Fermín de Huici en Villanueva de Araquil, con su puerta principal “de Arquitectura” y sus balcones y ventanas con las correspondientes molduras; al interior el zaguán daría paso a un patio abierto del que partía la escalera principal de la casa que ponía en contacto las distintas dependencias. La fecha de finalización se establecía para el día de Todos los Santos de 1737.

Las labores de cantería del edificio fueron contratadas por Martín de Ochotorena y el guipuzcoano Francisco de Eceiza, quienes se comprometieron a darlas por finalizadas para el día de Todos los Santos de 1737, excepto las gradas de la escalera principal y el enlosado del claustro que se habrían de concluir para mediados de febrero del año siguiente. Ambos maestros percibieron sucesivos pagos por su labor hasta el momento de su conclusión que se retrasó hasta el mes de julio de 1738 en que tuvo lugar su tasación por los propios Goyeneta y Barreneche, nombrados por Alonso de Ezcurdia y por los canteros respectivamente; la cantidad en que estimaron la obra ascendió a 37.708 reales.

La azarosa vida del edificio, que al morir Alonso de Ezcurdia y su esposa Juana Recalde sin descendencia pasó por diferentes propietarios y fue destinado a variados usos que modificaron su configuración original, ha deteriorado notablemente su estructura arquitectónica, pese a las sucesivas restauraciones a que fue sometido.

La casa se configura como un majestuoso edificio con la fachada principal labrada en sillar a diferencia de las laterales, que emplean la mampostería como material constructivo y reservan el sillar tan sólo a los vanos adintelados, algunos con antepechos moldurados. En altura se suceden tres cuerpos con balcones y ventanas rectos, delimitados por una imposta lisa en el frontis principal, en el que destaca la portada de ingreso, con enmarque mixtilíneo con orejetas, flanqueada por pilastras cajeadas que sirven de apoyo a un entablamento que incorpora placas recortadas; a ambos lados de la puerta se disponen dos ventanas, en tanto que en el resto de niveles se practican cinco vanos todo ello rematado por una cubierta a cuatro aguas con saliente alero de madera. La puerta da paso a un pequeño zaguán que comunica con un patio de planta cuadrada de reducidas dimensiones que mantiene la triple división en altura: el piso inferior muestra en cada una de sus crujías una doble arcada de medio punto ligeramente rebajado sobre columnas toscanas de fuste liso, que organizan en su interior cuatro tramos cubiertos por bóvedas de arista cuyos fajones descansan en una cornisa con placas recortadas y motivos decorativos; en el piso noble de sillería se practican dos balcones adintelados por lado, en tanto que el superior se configura a modo de solana articulado por columnas embutidas en el muro que se eleva a media altura.

DICIEMBRE 2007

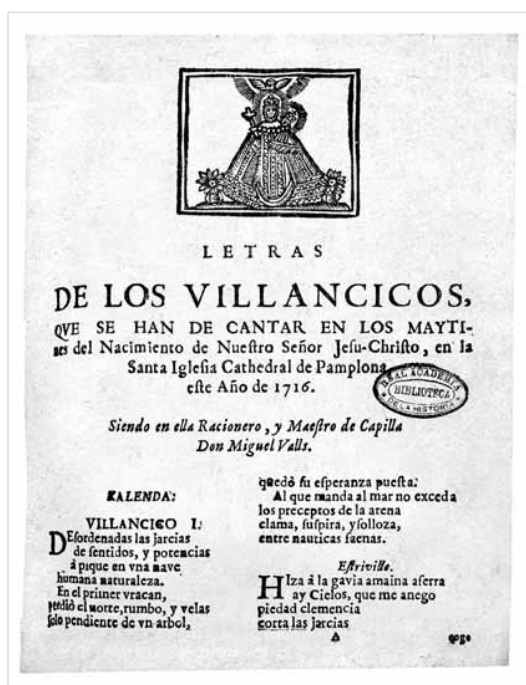
Villancicos impresos para la catedral de Pamplona en 1716

D. Ricardo Fernández Gracia

La fiesta de la Navidad en la catedral

La celebración de la Nochebuena en pueblos y ciudades se ha caracterizado, hasta no hace mucho, por la alegría desbordada. La noche siempre tenía su riesgo de alborotos por la presencia de elementos que aprovechaban el evento para mostrar sus particulares protestas. En tal contexto hemos de entender una consabida frase, repetida en crónicas de todo tipo, que siempre afirma: *“Hubo mucha gente en la catedral esta noche y no ocurrió ningún alboroto”*.

Los Maitines de la Navidad eran de los escasos que se realizaban en la víspera de la fiesta, junto a los de algunos días de Semana Santa. La Navidad tenía desde la Edad Media en la catedral la categoría de *“excelentísima”*, equivalente a las que más tarde se denominarían dobles de primera clase y con ceremonial de seis capas, con el mismo rango que la Pascua de Resurrección, Pentecostés y la Asunción de la Virgen, titular del templo catedralicio.



Portada y colofón de los villancicos impresos para la catedral de Pamplona en 1716.

Junto las Vísperas, los Maitines de la tarde del día 24 y la Misa del Gallo, la festividad se completaba con la misa de pastores o de la Aurora en la madrugada del 25 y la misa conventual del día de la Natividad. El altar mayor se adornaba con toda magnificencia: flores, luces y los bustos de plata de los copatronos navarros, Santa Úrsula y Santa María Magdalena, descubriéndose la imagen de la Virgen, que de ordinario estaba encerrada en su urna y bajo la cortinilla.

El reglamento de coro catedralicio de 1598, inspirado en el de la catedral primada de Toledo y redactado a instancias del obispo don Antonio Zapata, prevé para los Maitines gran solemnidad, música de órgano y varios villancicos. Respecto a los villancicos, sabemos que, desde el siglo XVI, se generalizaron en todas las capillas de música españolas, sustituyendo a los responsorios litúrgicos en latín unas composiciones en lengua vulgar, primero en la Navidad y algo más tarde en el día del Corpus y en otras celebraciones. El origen de tal costumbre se remonta a la segunda mitad del siglo XV, si bien el empuje final fue la decisión del primer arzobispo de Granada de introducirlos en aquella ciudad en los Maitines de Navidad, después de la reconquista de 1492, a modo de *“cancioncillas devotas”*, compuestas en parte por él mismo. Los biógrafos del cardenal y el mismo Padre Sigüenza insisten en que desde aquel momento *“quedó la costumbre de hacer estas fiestas y regocijos de música en los Maitines y Oficio Divino”*.

En el segundo tercio del siglo XVIII el que fuera prior de la catedral don Fermín de Lubián, hombre diligente, cultísimo y gran conocedor de la historia diocesana y catedralicia, autor de un sinnúmero de informes de distinta naturaleza y bien relacionado con las élites de poder, dejó constancia de la presencia de música instrumental y vocal en los Maitines y por tanto de un dominio de lo sensorial, acorde con una cultura del Barroco exaltado y dieciochesco. En la época en que Lubián redactó sus apuntes, la capilla de música había experimentado un notable crecimiento e importancia para la vida musical de la capital Navarra, contando con nuevo órgano, excelentes maestros de capilla, instrumentistas y cantores, capaces de interpretar delicadas partituras que se conservan en el archivo catedralicio.

El maestro de capilla estaba obligado a componer diversos villancicos al cabo del año, destinados a otras tantas festividades, y sus letras se vigilaron desde 1730 por el cabildo para evitar que *“hubiese alguna cosa no correspondiente a la gravedad de los Divinos Oficios”*.

La Nochebuena catedralicia de Pamplona, al igual que en otros lugares de Navarra, estuvo caracterizada por algunos excesos. El júbilo se desbordaba en aquella noche y a veces llegaba a extremos poco convenientes al ambiente litúrgico. Como ejemplo nos puede servir una determinación del cabildo catedralicio de 1736, en aras a evitar desórdenes en la noche de Navidad, dando orden al secretario capitular para que *“estuviese con el presidente de la Corte para que el alcalde que saliese la noche de Navidad, asistiese a esta Santa Iglesia para evitar los ruidos y desórdenes de estos años y el Señor Prior*

hiciese que no subiese gente a las barandillas de los órganos, especialmente mujeres, que es indecencia estén en tales parajes”.

A fines del siglo XVIII, al igual que en otras catedrales y colegiatas españolas, los villancicos, concebidos con el fin de acercar a los fieles al misterio del nacimiento de Cristo, experimentaron una degradación paulatina y continuada, degenerando en banalidades, que en algunos casos serían denunciadas. Al finalizar el siglo, en 1800, se data una carta enviada por el inquisidor general y arzobispo de Burgos que nos ilustra sobre censuras que se venían dando de atrás entre las autoridades eclesiásticas, desde la propia Congregación de Ritos, el mismísimo Papa Benedicto XIV y varios obispos y cabildos.

El contenido de aquella carta encaja perfectamente con las directrices en materia de música sacra del *Teatro Crítico Universal* del Padre Feijóo o las *Reflexiones sobre arquitectura, ornato y música en el templo* del marqués de Ureña. No podemos olvidar la coetaneidad de aquellas indicaciones con el informe de don Santos Ángel de Ochandategui en aras a la eliminación del coro de la nave central, inspirándose en el libro del citado marqués e indirectamente en la obra del abate Fleury *Moeurs des israelites et des chrétiens*, traducida al castellano a instancias del obispo jansenizante J. Climent.

Los villancicos de 1716

Los Maitines de la catedral de Pamplona debían llamar la atención de propios y extraños por la interpretación de villancicos compuestos para la ocasión. Entre los testimonios que avalan ese hecho figura el interés en asistir a ellos por parte de la reina Mariana de Neoburgo en su estancia en Pamplona en 1738. Tras convencerla de los riesgos de salir a aquellas horas de la noche, todo se solucionó con la impresión de unos villancicos bajo la dirección de Andrés de Escaregui, maestro de capilla, hecho no muy usual en la seo de Pamplona, ya que no conocemos más que otros villancicos publicados en 1716 por Miguel Valls.

En la biblioteca de la Real Academia de la Historia se ha conservado un ejemplar de estos últimos, editados en el pamplonesa imprenta del aragonés Francisco Picart, estudiada en la reciente monografía de Javier Itúrbide.

Los villancicos son siete y todos ellos constan de estribillo y coplas, algunos incluso de una introducción. El primero se destinó a la calenda y el segundo para la Salve. En muchas ocasiones se indica si ha de cantar el coro, cuatro voces, un solo, e incluso se anotan indicaciones sobre tiempo y modos. El protagonismo en las letras es para el Niño, pero también para su Madre, en el caso de Pamplona la titular del templo a la que se canta en un solo así: “*Virgen del SAGRARIO / Maravilla rara / sólo se ve en ella / muy risueña el Alba*”. Un colofón xilográfico con la figura del Niño con una cruz y simbólicas cornucopias recuerdan la abundancia de bienes espirituales para quienes se acercan a Cristo, así como la misión de Salvador del Mundo a través de su pasión y muerte.



Nicolás Esparza, "Ayudando a la lectura", 1895. Museo de Navarra.